CC BY ND

Magdalena Saganiak

Editore – traditore?

Modernizacja pisowni wobec architektoniki słowa wypowiedzi artystycznej

Konrad Górski w swoim klasycznym dziele *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, po dłuższym namyśle nad różnymi propozycjami, ustala następujące znaczenia słowa „tekst":

> 1. tekst jest to ostateczny kształt językowy nadany dziełu przez autora w wyniku twórczego procesu i wyrażający tę realizację intencji twórczej, na której osiągnięcie pozwoliły warunki powstawania dzieła i możliwości pisarskie tegoż autora; 2. tekst jest to graficzne utrwalenie wyżej określonego kształtu językowego, czyli po prostu zapis językowo-brzmieniowej warstwy utworu; możliwe dzięki współczesnej technice utrwalenie kształtu językowego dzieła za pomocą płyty gramofonowej czy taśmy magnetofonu nie ma z tym znaczeniem nic wspólnego[1].

Pod pojęciem „kształt językowy" rozumie on, powołując się na Romana Ingardena, warstwę brzmieniową i znaczeniową wypowiedzi językowej. Dociera ona do nas na ogół jako zapisana. Fakt ten – jak powiada Górski – „nie powinien wykolejać naszego myślenia teoretycznego"[2].

Za Ingardenem Górski odróżnia „zapis" jako pewne zjawisko fizyczne, najczęściej graficzne, od tekstu (w znaczeniu drugim), czyli tego, co utrwala postać językową (brzmieniową i semantyczną). Z dalszych wywodów Górskiego jasno wynika, że zapis odzwierciedla

CC BY ND

intencję brzmienia, utrwaloną przez autora w materiale, którym dysponował (to jest reguły ortografii i interpunkcji), umożliwiając właśnie późniejszą realizację głosową. Do tej intencji należy przede wszystkim intonacja i pauzowanie. Dlatego badacza szczególnie irytują „głusi" edytorzy, którzy niszczą zamyśloną przez autora linię intonacyjną. Dzieje się to przede wszystkim przez nieprawidłową koniekturę lub modernizację znaków interpunkcyjnych.

O wartości linii intonacyjnej oraz innych cech brzmienia dla znaczenia i rozumienia tekstu nie trzeba chyba nikogo długo przekonywać. Znane są ćwiczenia w szkołach teatralnych, podczas których adept sztuki teatru uczy się wypowiadać jedno zdanie tak, żeby miało dziesięć znaczeń. Zdajemy sobie sprawę z tego, że jeśli wiemy, słyszymy lub domyślamy się, jakim ktoś mówił tonem, w jakim tempie, z jaką głośnością, gradacją tej głośności, to wiemy, co czuł, myślał, do czego chciał słuchacza przekonać, do czego dążył, a nawet wiemy, czy kłamał, czy mówił prawdę.

Właśnie dlatego realizację głosową tekstu literackiego słusznie nazywa się interpretacją, ponieważ wypowiedzenie jest w stanie nadać tekstowi (czy może lepiej: wydobyć z tekstu) sens i wyraz.

Od razu stąd widać, że utwór literacki, dany jako zapis graficzny, który można w różny sposób zrealizować głosem, jest zawsze dziełem otwartym, a nawet – przywołując tu rozróżnienia Umberto Eco – dziełem w ruchu. Odczytanie głośne to współdziałanie z autorem niemal na prawach współautorstwa. Odczytanie – to wykonanie. Interpretacja głosowa tekstu literackiego ma dokładnie taką rangę, jak wykonanie utworu muzycznego przez muzyka (muzyków) na podstawie zapisu nutowego. Jest właśnie współtworzeniem przedmiotu artystycznego, który w każdym wykonaniu okazuje się inny.

„Głusi" edytorzy niszczą zamyśloną przez autora linię intonacyjną

Zanim przejdziemy do bardzo ważnych wniosków, które z powyższych rozważań płyną dla edytorstwa tekstów literackich, rozważmy nasuwającą się tu wątpliwość.

Co się dzieje, kiedy czytamy utwór literacki „po cichu"? W jakim stopniu dochodzi wtedy – i czy dochodzi – do owego „wykonania", w sensie podanym wyżej? Odpowiedzi możemy udzielić tylko hipotetycznej. Kiedy czytamy wypowiedź po cichu, wyobrażamy sobie możliwe brzmienie widzianych oczyma słów i zdań z mniejszą lub większą wyrazistością. Sprawy te nie są jeszcze dokładnie zbadane, niemniej można sądzić, że pojawiają się tutaj dwie krańcowe możliwości:

1. Wyobrażenie pełnego brzmienia, w którym każde miejsce niedookreślenia jest jakoś wypełnione, w którym nadajemy słowom kształt wypowiedzenia przez konkretną osobę, posiadającą określoną barwę głosu, sposób artykułowania głosek, sposób akcentowania, intonowania, pauzowania, predylekcję do tempa itd. – jest to możliwe na przykład wtedy, gdy czytamy w domu po cichu list od osoby, którą dobrze znamy – wtedy niejako wewnętrznym uchem „słyszymy" jej głos.

2. Sytuacja, którą nazywa się „wyłączeniem lektora", stosowana w technikach szybkiego czytania, polegająca na postrzeganiu samych kształtów graficznych słów i docieraniu do ich znaczenia bez pośrednictwa tego, co Ferdinand de Saussure nazwał „kształtem akustycznym". Fakt, że w tej technice czytania mówi się o wyłączeniu lektora, świadczy dobitnie o tym, że w innych technikach jest on obecny, to znaczy – jakoś słyszalny. Lektora wyłącza się po to, by przyspieszyć czytanie: przyporządkowywanie słowom określonych kształtów akustycznych wymaga nakładu energii i czasu. Tak jak nie można zrealizować głosem strony tekstu w pięć sekund, tak nie można przywołać kształtów akustycznych kilku tysięcy głosek w pięć sekund. Choć to niedokładnie to samo, wyobraźmy sobie nagranie strony tekstu, odtworzone w przyspieszonym tempie przez kilka sekund. Poszczególne głoski byłyby, oczywiście, nierozpoznawalne słuchem.

Pomiędzy tymi sytuacjami rozpościera się pole pośrednie, do którego zaliczylibyśmy różne sposoby cichej lektury, w jakich występuje tylko częściowa realizacja (wyobrażonej) warstwy brzmieniowej.

Od razu powstają dwa pytania. Jeśli tekst to także warstwa brzmieniowa możliwej, zrealizowanej według tekstu wypowiedzi (interpretacji), to do jakiego stopnia walory brzmieniowe realizacji głosowej należą do tekstu, a do jakiego stopnia – do jego interpretacji? Przekładając pytanie na język Ingardena: co w realizacji głosowej należy do cech brzmieniowych utworu literackiego, a co jest wypełnianiem miejsc niedookreślenia?

I dalej, jeśli przyjmiemy, że są takie niezbywalne cechy brzmieniowe, które utwór posiada, a które muszą być zrealizowane w głośnym wygłaszaniu (lub konkretyzowane jako wyobrażone brzmienie podczas cichej lektury) – to w jaki sposób i w jakim stopniu są one utrwalone w zapisie graficznym?

Na te pytania nie jest łatwo odpowiedzieć. Na razie zakładam, za Konradem Górskim i Romanem Ingardenem, a także, niewymienionym jeszcze, Michaiłem Bachtinem, że zapis tekstu wyznacza liczne cechy brzmienia. Sądzę, że na pewno należy do nich zaliczyć:

1. Szereg uporządkowanych fonemów, które będą realizowane jako głoski.

2. Miejsca przypadania akcentów wyrazowych.

3. Zasadniczy przebieg linii intonacyjnej (kadencja, antykadencja, a także miejsce przypadania „szczytu" linii intonacyjnej, gdzie zwykle przypada tak zwany akcent zdaniowy).

4. Miejsce przypadania pauz (dodatkowe miejsca przypadania pauz są określone w wierszu w klauzuli; ewentualnie, jeśli występuje – w średniówce).

CC BY ND

Można powiedzieć, za Ingardenem i za innymi badaczami, że w warstwie brzmieniowej mogą być ukształtowane cechy, które mają walory bądź to estetyczne, bądź semiotyczne, do których należą tzw. figury brzmieniowe i inne zjawiska:

1. Wystrój brzmieniowy utworu (dobór wszystkich środków brzmieniowych).

2. Aliteracja, harmonia głoskowa, onomatopeja, kakofonia, paralelizmy brzmieniowe.

3. Rym, także rym wewnętrzny.

Jedno nie ulega wątpliwości: im więcej cech brzmieniowych zrealizujemy w wyobraźni podczas cichej lektury, tym bardziej tekst zinterpretujemy, to jest – uczynimy go konkretną wypowiedzią o konkretnym sensie. Im więcej cech brzmienia jest w zapisie graficznym jakimś sposobem wyznaczone, tym bardziej wypowiedź ta nabiera cech konkretnej wypowiedzi o konkretnym znaczeniu.

Dlatego zarówno z wywodu Ingardena, jak i z rozważań Górskiego wynika wyraźnie, że warstwa brzmieniowa, realizowana głosem lub tylko wyobrażana w trakcie cichej lektury, jest niezmiernie istotnym nośnikiem znaczenia utworu literackiego (i każdej wypowiedzi). Bierze bowiem udział w tym, co Górski wiązał z intencją autora, a co Ingarden nazywał wyglądem psychicznym mówiącej postaci.

Przejdźmy do przykładów, które są dobrane ze względu na interesujące nas tutaj kwestie edytorstwa tekstów dziewiętnastowiecznych, a zwłaszcza szczegółową kwestię modernizacji pisowni.

Porównam fragmenty z dwóch wydań *Psalmów przyszłości* Zygmunta Krasińskiego:

Zygmunt Krasiński, *Dzieła*, red. Leon Piwiński, Bibljoteka Arcydzieł Literatury, Warszawa 1931	Zygmunt Krasiński, *Dzieła literackie*, red. Paweł Hertz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973
I tych Polski namiestników Za kilka srebrników Twój rozsieka Lud! I strun twoich granie Zagłuszy wrzask mordu! I nic nie zostanie Z twojego akkordu! – *Psalm żalu*, s. 187	I tych Polski namiestników Za kilka srebrników Twój rozsieka Lud! I strun twoich granie Zagłuszy wrzask mordu! I nic nie zostanie Z twojego akordu! – *Psalm żalu*, s. 232, I, w. 76–80
Wiecznie stoi Przywłaszczyciel Przed wszystkich oczyma! – Tém, że stoi, już kusiciel: – Chyba Boga niéma! *Psalm miłości*, s. 173	Wiecznie stoi Przywłaszczyciel Przed wszystkich oczyma! – Tym, że stoi, już kusiciel: – Chyba Boga nié ma! *Psalm miłości*, s. 217, w. 220–223
Za nim – przeszłości zmierzchające tonie! Przed nim – rozwarte wszechbezmiarów błonie! Przed nim świat wszystek – Czas, przestrzeń bez końca, Piętra z dróg mlecznych i dni z lat tysiąca; A daléj, wyżéj, nad niemi – za niemi – Ten, co jest wszystkiém i wszystko obleka, Duch twórczy gwiazdy, anioła, człowieka, Cel a początek i nieba i ziemi; Ten, który zawsze i wyżéj i daléj, Niedościgniętу, nad wszystko się pali; Spokój – a jednak razem siła tchnąca – Blask najwyższego duchów Ducha-Słońca! *Psalm wiary*, s. 153	Za nim – przeszłości zmierzchające tonie! Przed nim – rozwarte wszechbezmiarów błonie! Przed nim świat wszystek – Czas, przestrzeń bez końca, Piętra z dróg mlecznych i dni z lat tysiąca; A dalej, wyżej, nad niemi – za niemi – Ten, co jest wszystkim i wszystko obleka, Duch twórczy gwiazdy, anioła, człowieka, Cel a początek i nieba i ziemi; Ten, który zawsze i wyżej i daléj, Niedościgniętу, nad wszystko się pali; Spokój – a jednak razem siła tchnąca – Blask najwyższego duchów Ducha-Słońca! *Psalm wiary*, s. 197, w. 17–28

CC BY ND

Zajmijmy się najpierw słowem „akord", użytym przez Krasińskiego w *Psalmie żalu*. Nie udało mi się ustalić, jak je wymawiano, ponieważ brakuje odpowiednich badań. Nie ustalono nawet dokładnie, jak wymawiano „é", i kiedy wymowa tej głoski zlała się z wymową „i" (zanikanie „e" pochylonego w wymowie mogło się odbywać w zróżnicowany sposób w różnych regionach Polski). Przypuśćmy jednak, a nie możemy tego wykluczyć, że Krasiński wymawiał słowo „akkord" ze zdwojoną spółgłoską. Żal się wtedy robi owego „akkordu", który brzmieniowo jest wielokrotnie bardziej ekspresyjny od „akordu", wprowadzonego z powodu modernizacji ortografii. A przecież o najwyższą ekspresję tu chodzi! Po pierwsze, podwojone spółgłoski są w polszczyźnie bardzo rzadkie i ich użycie może być znaczące. Spotkanie dwóch sylab, z których pierwsza jest domkniętą spółgłoską, pozwala na ekspresyjne rozciągnięcie złożonego z nich słowa na dwie samodzielne brzmieniowo cząstki, które można zaakcentować, wybijając ich granicę. Nadto słowo „akkord" ma (lub w tym kontekście może ich nabrać) – cechy kakofoniczne, których nie ma spokojne słowo „akord". Akord, który nabiera cech kakofonii – to dopiero ironia! Być może spekulacja ta idzie za daleko, ale jest możliwa, dopóki widzimy i słyszymy słowo „akkord", a znika z pola możliwości, gdy widzimy i czytamy „akord". Słowo to niewątpliwie zostało tu wybrane ze względu na swoje dość osobliwe walory brzmieniowe. Zamiana na słowo podobne niszczy tu znaczną część walorów wyrazowych, ekspresyjnych, ale także związanych z nimi walorów skojarzeniowych, semantycznych.

Refleksję tę od razu rozszerzę. Nie chodzi tu, oczywiście, o jakieś jedno słowo. Każde słowo, które zostało wybrane, jak głoszą wszystkie metodologie badań literackich, od fenomenologii i hermeneutyki, przez psychoanalizę, po strukturalizm, intertekstualizm, semiotykę i dekonstrukcję – zostało wybrane ze względu na swoje walory semantyczne i brzmieniowe, świadomie lub nieświadomie, ale każdy wybór – zarówno świadomy, jak i nieświadomy – jest znaczący. Zamiana tego słowa na inne, choćby bardzo podobne, jest działaniem ryzykownym, ponieważ nie wiemy, który walor słowa wpłynął na wybór i który bierze udział w tym, co moglibyśmy nazwać architektoniką wypowiedzi literackiej. Można oczywiście powątpiewać, czy mała zmiana brzmienia może „zdemolować" ową architektonikę utworu. Co by się na składało na tę architektonikę i dlaczegóż miałaby ona być wrażliwa na najdrobniejszą zmianę? W ortodoksyjnych pismach strukturalistów każda najdrobniejsza dająca się zauważyć cecha wchodzi w skład struktury, a każda zmiana wprowadza zmianę w jej całym obszarze. Nawet jeśli to stanowisko jest przesadne, ponieważ nie wszystkie cechy wydają się w równym stopniu semantycznie, wyrazowo czy estetycznie walentne, to jednak te zmiany, które znoszą cechy brzmienia, nadane przez autora, wydają się bardzo ryzykowne.

Jeszcze groźniejsza wydaje się modernizacja pisowni tam, gdzie dochodzi do zaniku istniejących w tekście relacji między wyrazami. Oczywiście, sprawa ta jest bardzo dobrze znana i rozważana w kwestii zachowania rymu. Mamy tego przykład we fragmencie z *Psalmu miłości*. Widzimy, że Paweł Hertz zastosował starą pisownię „nie ma" (z „e" ścieśnionym), ponieważ tak się robi właśnie dla zachowania rymu, czyli dla zachowania paralelizmu brzmieniowego w klauzuli. W tym fragmencie wygląda to i brzmi jeszcze całkiem nieźle, ale spójrzmy na prawidłowo zmodernizowany fragment z *Psalmu miłości*. Para słów: „wyżej" i „dalej", jest użyta dwukrotnie, za każdym razem jako związana rymem. Tymczasem po modernizacji mamy właściwie dwie pary: jedną zrymowaną, drugą bezrymową. W analogicznym przypadku, to jest przy słowach „za niemi", „nad niemi", które rymują się z „ziemi", wydawca pozostawił archaiczną formę: „niemi", ze względu na rym. Ponieważ nie można było wydrukować jeden za drugim tego samego wyrazu w dwóch różnych formach, pozostawił słowo „niemi" także wewnątrz wersu. Wybory rozpaczy! I jeszcze jedna obserwacja. Kiedy patrzymy na wersy 21–22 uderza nas przewaga samogłoski „e", która występuje jako pełna lub ścieśniona, pojawia się zarówno w słowie „niemi", jak i „wszystkiem", a także „wyżej" i „dalej" – właśnie jednocząc brzmieniowo wszystko: to, co wyżej, to, co dalej, to co nad ludźmi, co pod niemi, co jest we wszystkiem, kojarząc to brzmieniowo (i graficznie) ze słowoformami „człowieka" i „obleka". Po modernizacji pisowni ta jedność, oddana graficznie i przekładająca się w jakiejś części na brzmienie, jest już nieczytelna. Oczywiście, można powątpiewać, czy to efekt zamierzony, ważny, znaczący. Może tak, może nie, ale po modernizacji – zanika i nie może już być rozpatrywany i interpretowany.

Jeszcze istotniejsze może kwestie otwierają się w związku z modernizacją interpunkcji. Wiadomo, że reformy i ujednolicenia ortografii, dokonane na przełomie XIX i XX wieku, zastąpiły dziewiętnastowieczną interpunkcję intonacyjną – tą interpunkcją, którą stosujemy dzisiaj, to jest składniową. A więc w XIX wieku przecinek wprowadzał informację o zamierzonym kształcie brzmieniowym utworu, i to w kwestii dla rozumienia wypowiedzi niezmiernie istotnej – w kwestii intonacji. Pozbawienie się tej informacji przez zmianę zasady rozczłonowania wypowiedzi wydaje się dość lekkomyślne. Przecież chcielibyśmy bardziej słyszeć i czuć słowo Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego. Dlaczego zatem pozbywamy się tego, czym twórcy ci dysponowali, i to – zapewne – świadomie, może ze znawstwem?

Dla poparcia tezy o wadze intonacji i innych cech brzmieniowych wypowiedzi przytoczę słowa Bachtina:

> Wszystko, co się naprawdę przeżywa jako coś, co jest dane, i jako coś, co jest zadane, oplata się intonacją i tonem emocjonalno-wolicjonalnym, umieszcza się [w] czynnej relacji do mnie w jedności ogarniającej nas zdarzeniowości. Ton emocjonalno-wolicjonalny jest nieodłącznym momentem czynu, nawet najbardziej abstrakcyjna myśl, o ile ją rzeczywiście my-

CC BY ND

> ślę, to znaczy, o ile jest ona rzeczywiście realizowana w bycie, włączana do zdarzenia[3].
>
> Ton emocjonalno-wolicjonalny, ogarniający i przenikający jedyny byt-zdarzenie, nie jest bierną reakcją psychologiczną, lecz pewnym powinnościowym nastawieniem świadomości, moralnie znaczącym i odpowiedzialnie aktywnym. Jest odpowiedzialnie uświadomionym ruchem świadomości, przemieniającym możliwość w realność urzeczywistnionego czynu, czynu-myśli, uczucia, pragnienia i innych[4].

Ton Bachtin wiąże z intonacją:

> [...] słowo nie tylko oznacza przedmiot jako pewien dany tu i teraz byt, lecz przez swoją intonację (rzeczywiście wymówione słowo nie może być pozbawione intonacji, intonacja wypływa z samego faktu wymówienia słowa) wyraża również mój wartościujący stosunek do przedmiotu, do tego, co w nim jest pożądane i niepożądane, i przez to wprawia go w ruch w kierunku tego, co ma być osiągnięte, zmienia go w moment żywej zdarzeniowości[5].
>
> Każda moja myśl razem z jej treścią to mój indywidualny i odpowiedzialny czyn (*postupok*). Jest jednym z czynów, z których składa się całe moje niepowtarzalne życie jako pewien złożony czyn, którego dokonuję całym swoim życiem. Każdy poszczególny akt i przeżycie jest momentem mojego życia-czynu[6].
>
> W danym jedynym punkcie, w którym się teraz znajduję, nikt inny w jedynym czasie i jedynej przestrzeni jedynego bytu się nie znajdował. I wokół tego jedynego punktu rozciąga się cały jedyny byt w jedyny i niepowtarzalny sposób. To, co może być przeze mnie dokonane, przez nikogo innego i nigdy dokonane być nie może[7].

W jakimś punkcie czasu zaistniała pewna wypowiedź. Jej niepowtarzalny kształt brzmieniowy ukazuje to właśnie, co w wypowiedzi jest aktem, co nadaje jej walor niepowtarzalnego działania. Dlatego – ze względu na rekonstrukcję leżącego u podstaw tekstu aktu wypowiedzi – tak ważna jest ochrona w zapisie graficznym tego, co może wskazywać na walory brzmienia. Jeśli chcemy obcować ze słowem danego twórcy w takim kształcie, jaki został mu nadany – jeśli chcemy obcować z jego wypowiedzią jako z pewnym aktem woli, z ukierunkowanym czynem (wiązanym, oczywiście, w pierwszym rzędzie z podmiotem mówiącym, w drugim rzędzie – z autorem). Można powątpiewać, czy drobna zmiana intonacji jest w stanie zmienić odczytanie owej woli. Jeśli jednak przypomnimy sobie recytację tak wybitnych aktorów, jak Zbigniew Zapasiewicz czy Krzysztof Kolberger, to od razu zrozumiemy, że najważniejszy jest właśnie niuans.

Ale nawet gdyby zmiany brzmienia nie miały najmniejszego wpływu na architektonikę utworu, a zmieniały jedynie estetykę, to i tak jestem im przeciwna. Tymczasem zgodnie ze zwyczajem modernizacji systemowo stosuje się koniektury, które wprowadzają w miejsce form dawnych – formy polszczyzny współczesnej modernizatorom, zmieniające historyczną substancję tekstu w zakresie brzmienia (na przykład: „zwierz" zamiast „źwierz", „źródło" zamiast „zrzódło"). Przekształcenia te nie są wielkie, zmieniają jednak aurę brzmieniową utworu, owo subtelne rozłożenie barwy brzmienia. Dlaczego mamy słyszeć co innego, niż to, co słyszano (fizycznym czy wewnętrznym uchem) w XIX wieku? A nie ma w poezji miejsc obojętnych ze względu na kolorystykę warstwy akustycznej. Przeciwnie. Siła wyrazu niektórych słynnych wierszy (np. nieprzetłumaczalnego wiersza Goethego, zaczynającego się od słów „Über allen Gipfeln ist Ruh") polega niemal wyłącznie na subtelnym doborze brzmienia dość prostych słów, które przełożone na inny język i pozbawione właściwej sobie muzyczności nie czynią żadnego wrażenia. Dlatego na pytanie: modernizować czy nie modernizować, wyłącznie z powodów estetyki brzmienia wielu czytelników i badaczy odpowiedziałoby: nie modernizować. Ponieważ chcemy być bliżej autentycznej mowy poety, którą w pierwszej połowie XIX wieku nazywano jeszcze czasem śpiewem. Nie możemy jej słyszeć, nie możemy jej w pełni odtworzyć, chcemy jednak być jej tak blisko, jak to tylko możliwe.

Ważna jest ochrona w zapisie graficznym tego, co może wskazywać na walory brzmienia

Pragnienie to pojawia się także wśród współczesnych edytorów tekstów dawnych, którzy mają niekiedy żal do swoich poprzedników (np. do Józefa Kallenbacha, Romana Pilata) o to, że trzymając w rękach rękopisy oraz pierwodruki, dziś już zaginione, wydali je według przyjętych przez siebie reguł, zamykając nam drogę do autentycznego zapisu (zarzutu tego nie można postawić wydaniu dzieł wszystkich Słowackiego przez Kleinera). Czy w razie jakiejś katastrofy cywilizacyjnej podobnej dwóm wojnom światowym lub od niej straszliwszej (która oby nigdy nie nastąpiła) nasi potomni nie będą mieli do nas żalu, że mając jeszcze dostęp do dawnych źródeł tekstu, dokonywaliśmy w nich zmian według reguł, które uniemożliwiają odtworzenie autentyku, i pozostawiliśmy po sobie tylko tysiące kopii wykonanych według współczesnego nam gustu?

W niektórych naukowych oficynach wydawniczych już ukazały się wydania niemodernizowane, przeznaczone w zasadzie dla historyków literatury, podjęte z przekonania o wartości autentycznego tekstu dla badacza. Pojawiają się też – z innych powodów,

CC BY ND

do których należy zagrożenie rozpadem dziewiętnastowiecznych książek drukowanych na produkowanym wtedy powszechnie „kwaśnym" papierze – reprinty dawnych wydań. Z tego powodu, i jeszcze wielu innych, są też wydawane reprinty rękopisów najważniejszych tekstów naszej kultury, przeznaczone dla specjalistów-badaczy i dla bibliofilów. Tendencja ta stanowi swego rodzaju przeciwwagę dla znacznie bardziej rozpowszechnionej zasady wydań modernizowanych, a może stanowić forpocztę nowych kierunków w edytorstwie naukowym.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że tendencja modernizacyjna, wciąż dominująca we współczesnym edytorstwie tekstów dawnych, jest przeciwna dominującemu kierunkowi w wykonawstwie muzyki dawnej, gdzie szuka się autentycznego historycznego brzmienia. Tam stale prowadzi się badania nad dawną estetyką odbioru. Niegdyś grano na dawnych instrumentach muzykę średniowiecza, renesansu i baroku – dziś także muzykę romantyczną. Silny nurt w pianistyce każe dziś wykonywać Chopina na historycznych fortepianach (grał tak Chopina już dawniej Dang Thai Son, a dziś z historycznym fortepianem mierzy się Janusz Olejniczak, a nawet Marta Argerich), które wymuszają inny sposób gry, artykulacji, a w końcu – odmienny sposób prowadzenia myśli muzycznej. Wokaliści uczą się emisji głosu właściwej śpiewowi renesansowemu, barokowemu, romantycznemu i powiązanych z typem emisji stylem wykonawczym. Słuchacze – z kolei – uczą się tej estetyki, owego odmiennego języka muzycznego – nie przestając rozumieć wykonań na współczesnych instrumentach, dokonanych przy pomocy współczesnych technik wykonawczych. Można by rzec, że publiczność muzyczna zdobywa edukację w zakresie różnych estetyk dźwięku – i z każdej czerpie satysfakcję. Nie jest wykluczone, że i publiczność czytająca mogłaby nauczyć się, jak słyszeć język dziewiętnastowieczny i charakterystyczną dla niego wymowę, tak jak publiczność sal koncertowych nauczyła się słyszeć muzykę graną na dawnych instrumentach.

Tak, powie ktoś, to wszystko prawda, ale skąd dowiemy się, jak wymawiano dawniej jakiś wyraz, którego pisownia różni się od współczesnej, lub jak odtworzymy ową intonację. To przecież bardzo trudne, nie ma takich badań. Lecz jeśli zastanowimy się, dlaczego ich nie ma, nasuwa się hipoteza, że czyni je zbędnymi właśnie zasada modernizacji, która zwalnia od zastanowienia nad autentycznym brzmieniem (nie: pisownią) tekstu. Badania takie rozwinęłyby się, gdyby zaistniało zapotrzebowanie, a także wtedy, gdy bardziej dostępne byłyby teksty w autentycznej pisowni (zamiast tekstów modernizowanych).

Można łatwo znaleźć argumenty za modernizacją. Wprowadzono ją przecież po gruntownych przemyśleniach. Rzeczywiście, wydaje się dziwne i niedopuszczalne, żeby dziś drukować pisma napisane niezgodnie z obowiązującymi regułami pisowni. (Ale czy ktoś przeorkiestrowuje suity Bacha albo przemalowuje obrazy Rembrandta?) Lecz, patrząc na to z drugiej strony, przecież ich twórcy tych reguł nie znali, a znali inne – i tamte ich zobowiązywały. W gruncie rzeczy nakaz modernizacji jest przejawem specyficznego dwudziestowiecznego kultu postępu i teraźniejszości, który bezdyskusyjnie przyjmuje obecny stan kultury za wyższy od poprzedzających, a ustalone w danym momencie teraźniejszości reguły – za wszechobejmujące.

Wykonawstwo muzyki dawnej przeprowadziło już refleksję nad własnym warsztatem. Wydaje się, że podobną refleksję można przeprowadzić w zakresie edytorstwa – bardziej uświadamiając sobie uwikłanie w myślenie historyczne, poetologiczne i estetyczne, właściwe naszym czasom. I może – przynajmniej w wydaniach naukowych – przezwyciężając to, co wydaje się oczywiste?

Może i my przejdziemy na historyczne fortepiany?

[1] K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Warszawa 1975, s. 17.
[2] Ibidem, s. 18.
[3] M. Bachtin, *W stronę filozofii czynu*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 1997, s. 59.
[4] Ibidem, s. 63.
[5] Ibidem, s. 59.
[6] Ibidem, s. 30.
[7] Ibidem.